



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2007

Passagen des Objekts in der Kunst der Moderne

Egenhofer, Sebastian

Other titles: Passages of the object in the art of Modernity

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-87785>

Book Section

Originally published at:

Egenhofer, Sebastian (2007). Passagen des Objekts in der Kunst der Moderne. In: Schneider, Eckhard. Re-object, Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz (18. Februar - 13. Mai 2007). Köln: Kunsthaus Bregenz, 129-139.

Sebastian Egenhofer, „Passagen des Objekts in der Kunst der Moderne“, in: *Re-Object*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz (18. Februar-13. Mai 2007), hg. von Eckhard Schneider, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007, S. 129-139

HERAUSGEGEBEN VON / EDITED BY ECKHARD SCHNEIDER

MARCEL DUCHAMP

RE-OBJECT

DAMIEN HIRST
JEFF KOONS
GERHARD MERZ



Kunsthau Bregenz

INHALT / CONTENTS

ECKHARD SCHNEIDER

- 7 Vorwort / Foreword 142
16 Dank / Acknowledgments 145

18 MARCEL DUCHAMP

HERBERT MOLDERINGS

- 35 Nicht die Objekte zählen, sondern die Experimente.
Marcel Duchamps New Yorker Atelier als Wahrnehmungslabor
146 It is not the Objects that Count, but the Experiments.
Marcel Duchamp's New York Studio as a Laboratory of Perception

52 GERHARD MERZ

HERBERT MOLDERINGS

- 68 Ekel
155 Nausea

74 DAMIEN HIRST

JOHN GRAY

- 96 Damien Hirst: Die Ikone wird in ihre Einzelteile zerlegt
158 Damien Hirst: the Icon Disassembled

104 JEFF KOONS

GUDRUN INBODEN

- 116 Jeff Koons' Objekte der Begierde
160 Jeff Koons's Objects of Desire

SEBASTIAN EGENHOFER

- 129 Passagen des Objekts in der Kunst der Moderne
162 Passages of the Object in the Art of Modernity

ANHANG / APPENDIX

- 170 Werke in der Ausstellung / Works in the Exhibition
173 Biografien / Biographies
185 Autoren / Authors
186 Impressum / Imprint
188 Namentliche Danksagung / Personal Acknowledgments

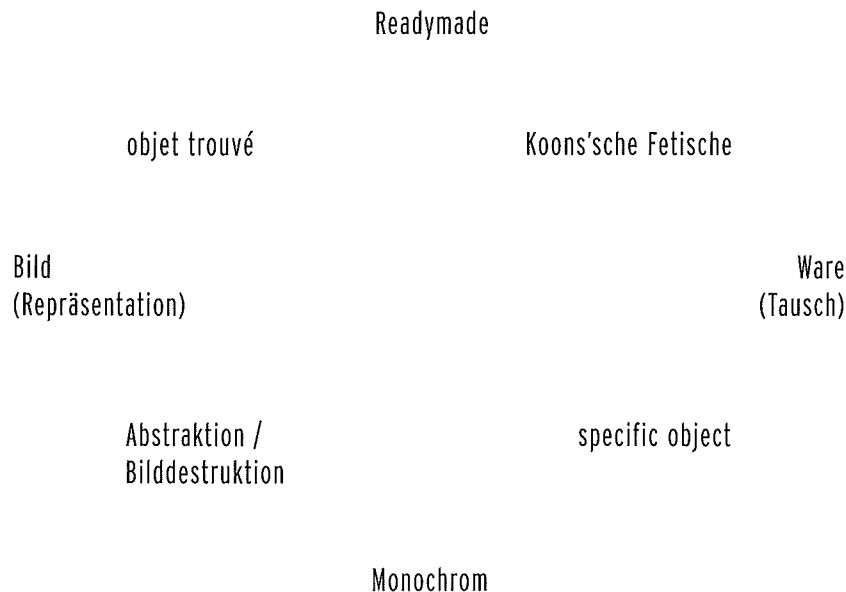
SEBASTIAN EGENHOFER

PASSAGEN DES OBJEKTS IN DER KUNST DER MODERNE

Das Objekt geht als Gespenst in der Kunst der Moderne um. Es „kommt überall durch“, wie Jacques Lacan von einem anderen Gespenst, der „Lamelle“, der mythischen Figuration des menschlichen Begehrens, sagt.¹ Es kommt durch, weil sein Begriff, wenn nötig, jeden semantischen Gehalt abstreifen und sich zum formalen Begriff des *objectum*, des Entgegenstehenden eines Vorstellens oder einer Erfahrung überhaupt, verflüssigen kann – einem Namen für Seiendes überhaupt. Aufgrund dieser Fähigkeit zur Verflüssigung sind der Objektbegriff und mehr noch das Abstraktum der Objekthaftigkeit, das in einem berühmten Text der 1960er Jahre dennoch pauschal der Kunst entgegengesetzt wurde,² amphibische Begriffe geblieben. Neben verschiedenen Typen objekthafter Werke, die in Abgrenzung zur Tradition der Malerei und Skulptur das diversifizierte Feld der modernen Kunst bevölkern, die ein Leben zwischen den überlieferten Gattungen führen, sind auch die Skulptur und Malerei selbst – und im heutigen Designboom auch die Architektur – zunehmend unter dem Aspekt ihrer eigenen Objekthaftigkeit begriffen und dadurch bis in ihre innerste Struktur, die Struktur ihres Weltverhältnisses, transformiert worden. Es kann hier daher nicht das Ziel sein, einen Katalog objekthafter Werke und Werktypen aufzustellen oder die Geschichte des Objektbegriffs in der Kunst der Moderne zu verfolgen. Es gilt jedoch zu versuchen, von einigen paradigmatischen Polen aus das theoretische Feld zu umreißen, in das diese Geschichte und diese Werktypen sich einschreiben lassen.

Zu diesen Polen gehören nach einer gängigen Einschätzung das Readymade und das monochrome Bild. Das Serienprodukt, das durch die bloße Wahl des Künstlers zum Kunstwerk wird, und das Bild, das jeden Rest einer ikonischen, Ähnlichkeitsvermittelten Referenz auf die Welt aufgegeben hat, stellen die extremen Pole der modernen Repräsentationskritik dar, deren Fusionen und Interferenzen die Kunst der Moderne und besonders der europäischen und amerikanischen Nachkriegsavantgarde bestimmen.³ Die andere Achse, die das Feld strukturiert und es vor allem historisch verankert, ist die Polarität von Bildform und Warenform: der Antagonismus zwischen der Dimension des repräsentationalen, mit der Gedächtnisfunktion verwandten Weltbezugs des (vormodernen) Bildes und dem Element des Tauscherts und der Geldäquivalenz als Medium einer synchronen Vergleichbarkeit von allem mit allem, die zur Matrix der urbildlosen oder seriellen Kunst seit den 1960er Jahren geworden ist. Damit ist das kunsthistorische Feld zugleich in ein Verhältnis zur Geschichte der Moderne als Geschichte der Industrialisierung gesetzt, wie es seit Walter Benjamin wiederholt unternommen wurde. Die Polarität von Bild und Warenform, Repräsentation und Tauschgesetz ist mit dem Index der historischen Zeit versehen. Es ist die Dominanz des Tauscherts oder der „umherirrende Automatismus des Kapitals“⁴, von dem sich schon Marx die Zerstörung jener alten „ständischen Welt“ versprach, die das repräsentationale Bild reflektiert.⁵ In dem Schema, das sich so ergibt und das zu visualisieren mir nützlich erscheint, taucht zwischen dem (traditionellen) Bild und dem Readymade das surrealistische *objet trouvé* auf, das zu den Resten eben jener Dingwelt gehört und sie im Verschwinden „dialektisch“ anzeigt, die die Industrialisierung zer-

stört hat.⁶ Auf der anderen Seite übernimmt zwischen dem repräsentationalen Bild und dem Monochrom die abstrakte Malerei in ihrem eigenen Element die Destruktion der memorialen Funktion der Malerei und den Kampf gegen den „Geist des Alten“, wie Piet Mondrian sagt. Die Objekte, die auf der anderen Seite der vertikalen Achse erscheinen, wie das *specific object* Donald Judds und seine figurative Umschmelzung bei Jeff Koons, lassen sich komplementär zwischen dem absoluten Bild beziehungsweise dem Readymade und dem Pol der Warenform lokalisieren. Sie stehen für eine Kunst, die, ob formal „abstrakt“ oder „figurativ“, die Tiefenstruktur des Bildgedächtnisses preisgegeben hat – Simulakren, die sich als symptomale Kristallisationen oder Wirbel im homogenen Fluss des Tauscherts bilden. Es ist klar, dass ein solches Schema nichts anderes als eine Sichthilfe ist, ein Prisma, das eine bestimmte Lektüre der Moderne lenkt und darzustellen erlaubt. Ob es heuristisch nützlich ist, wird sich erweisen.



Die *exposition* des Readymade

Noch aus der Distanz von neunzig Jahren und durch das gesamte Feld ihrer späten Nachwirkungen in den letzten Jahrzehnten hindurch erscheinen die Readymades Duchamps als der reinste Fall objekthafter Kunst. Die Komplizierungen, die eine differenziertere Duchamp-Exegese in dieses Bild eingebracht hat, fallen hier zunächst nicht ins Gewicht. *Fountain*, das auf 1917 datierte Pissoir, der *Flaschentrocker* (*Porte bouteilles*) von 1914, das erste reine Readymade, die Schneeschaukel, der Huthaken sind wirksam geworden als die ersten und seltsamen Fälle, in denen seriell produzierte, formal-ästhetisch indifferente, semantisch nicht unbedingt stark aufgeladene Alltagsobjekte (die „Indezenz“ von *Fountain* ist die Ausnahme) durch die bloße Wahl des Künstlers, die *déclaration*, und ohne eine weitergehende Transformation als durch die Inskription von Datum und Signatur zu Kunstwerken wurden. Durch die Wahl, halten wir das entgegen der gängigen Auffassung der Readymades fest, und nicht durch die Ausstellung, den



1: Schlagschatten von Readymades, aufgenommen
in Duchamps Atelier 33 West 67th street /
Shadows of readymades, taken in Duchamp's
33 West 67th street, New York, 1918

Rahmen oder Sockel einer Institution, die sie als Kunstwerke sozial autorisierten. Ins Museum und selbst in die Galerie kamen die meisten Readymades spät, nachdem sie lange in Duchamps diversen Ateliers geblieben und sich gelangweilt, Schattenbilder erzeugt und Staub gesammelt hatten (Abb. 1), wobei die meisten der „Originale“ verloren gingen „im Grau der Zeit“.⁷ Das erste Museum, das sie aufnahm, war die *Boîte-en-valise* (*Schachtel im Koffer*), Duchamps tragbares Minimuseum, in dem die Repliken seiner wichtigsten Arbeiten – um das Bezugszentrum des *Großen Glases* (*Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* [*Das Große Glas*], *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [*Le Grand Verre*], 1915–1923) angeordnet – ihren Polylog entfalteten. Im Wesentlichen erst nach ihrer historischen Autorisierung als „Werke“ Duchamps wurden sie ausgestellt, multipliziert und vor allem auch gehandelt.⁸ Die *exposition*, die zur Struktur des mit dem Ausdruck Readymade bezeichneten – und gerade nie *fertigen*, sondern zur Zukunft hin offenen – Werkprozesses gehört, ist nicht von einem räumlichen und institutionellen Rahmen her zu fassen. Es ist unter anderem – Duchamp spielt vielfach darauf an – ein fototechnischer Ausdruck. Die *exposition* ist die Belichtung oder, wie Duchamp auch sagt, die Bezufallung⁹ des Readymade durch die Nachwelt, durch die Sinnzuschreibungen der Anschauer, die das anfangs neutrale, sinnentleerte, gleichsam „weiße“ Objekt zum Kunstwerk ausbelichten – und nach Duchamps Formel „die Bilder machen“. Im weitesten Sinn ist die *exposition* der Prozess des Alterns des Werks. Eines Alterns, das nicht einmal notwendig eines einzigen, durchgängig existierenden Trägers bedarf, in dem es materiell registriert würde oder sich bezeugt. Der originale Körper, das ursprünglich gewählte Stück, konnte verloren gehen – und ging verloren bis auf die Ausnahme des schüchternsten aller Readymades, eines Hundekamms aus Eisen, dessen Kunstkarriere, wie seine Inschrift sagt, am 17. Februar 1916, 11 A.M. begann (Abb. 2). Der Werkprozess bleibt auch bei Verlust und Multiplikation des originalen Körpers singulär. Er ist der Prozess der Langzeitbelichtung, die mit der *déclaration* – der Wahl, die das einzelne Exemplar von „seinen Kumpeln“¹⁰ auf der anderen Seite der Schaufensterscheibe trennt – als der Öffnung der Blende beginnt und sich bis in die ständig sich

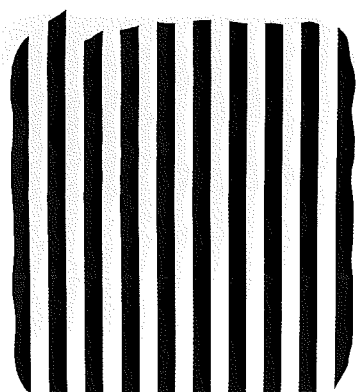


2: Marcel Duchamp,
Kamm / Comb, Ready made, New-York,
Feb. 17 1916, 11:A.M.;
Philadelphia Museum of Art

entfernende Gegenwart seiner Anschauer erstreckt. Oder in einem leicht verschobenen Modell gesprochen: Die Geschichte des Readymade ist eine um den Parameter der Zeit erweiterte Camera obscura oder ein Kino – in dem die *déclaration* die Licht- oder Bildquelle ist, das Auge des Projektors – und die (jeweilige) Gegenwart der Anschauer die Leinwand, auf die sich das Bild des Readymade projiziert. Die volle Distanz zwischen dem Zeitpunkt der *déclaration* und der Gegenwart der Anschauer ist die *exposition*, die Belichtungs- oder Entwicklungszeit des Readymade, in deren Verlauf es erstaunlich variierende Bilder produziert hat und vermutlich weiter produzieren wird.

Duchamp hat mehr, als auf den ersten Blick sichtbar ist, unternommen, damit der Projektor in diesem Kino am Laufen bleibt und noch zeitlich weit entfernte Anschauer erreicht, um sie ihr Bild machen zu lassen. Sein Schweigen, das schon mit der programmatischen Apathie im Moment der Wahl des Objekts, mit der ästhetischen Indifferenz gegenüber seiner Form beginnt, hat den Reaktionen der Anschauer weiten Spielraum gelassen. Auch sie sollten, zumindest für einige Jahrzehnte, das Readymade weder schön noch hässlich finden, sollten es nicht abbinden im „Teig“¹¹ ihres guten oder schlechten Geschmacks. Vor allem aber hat Duchamp für den Anschluss des Werkprozesses der Readymades an die Maschine des *Großen Glases* gesorgt, in dessen Uhr-Werk sie die beweglichen Pendel sind. Mögen das Einsichten einer spezialisierteren Duchamp-Forschung sein, die an den semantischen und topologischen Verzahnungen der Readymades mit dem *Großen Glas* noch einige Klärungsarbeit vor sich hat, die Effizienz und der Erfolg des Langzeitemperiments ist doch rückblickend deutlich. Die vergangenen Interpretationen, Seiteneffekte und Nachbarschaftsbildungen des Readymade zeigen – wie Rauch in der Luft dieses Kinos der Geschichte – den Weg an, den der Lichtstrahl bisher durchlaufen hat. So findet sich 1936 der *Flaschentrockner* in der aufgeregten Umgebung der „Exposition Surréaliste d'Objets“ wieder, in den 1940er Jahren wird das Readymade als Plädoyer für die Ersetzung des anachronistischen Handwerks der Kunst durch funktionalistisches Industriedesign interpretiert, während in den 1950er Jahren, vermittelt durch John Cage, seine Sinnleere und Geschmacksneutralität als Voraussetzung eines verwandelten Weltbezugs des Kunstwerks entdeckt wird: Im Gegenzug zur Ausdrucksemphase des Abstrakten Expressionismus wollen Werke wie Cages „silent piece“ 4'33" oder Rauschenbergs *White Paintings* nichts anderes sein als Gefäße oder Empfängerstrukturen, denen der Zufall und die Zeit einen Sinn einschreiben. In den 1960er Jahren werden Industrieprodukte aus dem hardware store – von Frank Stellas Email- und Aluminiumlacken zu Dan Flavins Neonröhren und Donald Judds Metall- und Plexiglasplatten – direkt ins Paradigma einer formal-visuellen Kunst eingefügt, ein Typus der Aneignung, den heute Künstler wie Gerhard Merz in die Dimension des Spektakulären übertragen. In der ersten institutionskritischen Aufnahme dagegen zerfällt Ende der 1960er Jahre der Lichtkegel in dem Streifenmuster, durch das Daniel Buren (Abb. 3) die Projektionsebene selbst, den Raum oder Rahmen der Institution sichtbar macht, den das Kunstwerk gewöhnlich verdeckt, indem es selbst erscheint, während sich in den 1980er Jahren, um damit zu schließen, das so schon vielfach gefilterte Nachbild wieder im Schillern der Prestigeobjekte von Jeff Koons oder Haim Steinbach sammelt und ausdrücklich zurück auf einen „Sockel“ gestellt wird.

Man könnte eine Geschichte der Moderne schreiben, indem man Schnittebenen durch diese Projektionsbahn des Readymade legt, in denen sich alle 15 Jahre ein anderer Sinn, ein anderes Bild abzuzeichnen scheint. Ich will aber

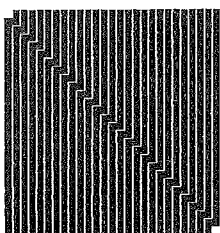


3: Daniel Buren,
Painting n° 9, [Janvier-mai] 1966;
D. B., Paris

zunächst eine komplementäre Erzählung von der Objekthaftigkeit in der Kunst der Moderne verfolgen, die fast orthodoxe Erzählung von der Abstraktion als einer Bewegung der Selbstkritik der Malerei, in deren Folge sich als dieses Selbst, als das Terrain ihrer Autonomie jenes Objekt herausstellt, das eben nicht Bild, sondern materieller Träger des Bildes ist und immer schon war. Es geht in diesem Diskurs um das seitliche Eindringen ihrer eigenen Objekthaftigkeit in den Zeit-Spiel-Raum der Malerei, der sich im Lauf der Moderne zu verengen und zu verschließen scheint.

Passagen zwischen Objekt und Bild

Im Gespräch mit William Rubin klopft Picasso mit dem Fingerknöchel auf Cézannes *Das Meer in L'Estaque hinter Bäumen* und sagt: „Schau dir das Meer an, es ist dicht [„solide“] wie ein Fels.“¹² Das Meer? Das Bild? Das gemalte Meer, das nicht mehr in der Distanz und Unberührbarkeit eines Tiefenraums liegt, sondern mit dem Blau des Pigments und der Malschicht verschmolzen ist? Und warum der Fingerknöchel, um doch zu sagen: „Schau“? Der Tastsinn ist per se ungläubig gegenüber den Bildern. Ihre Evidenz genügt ihm nicht, das Diaphane geht ihn nicht an. In der Berührung, unter diesem Klopfen zieht sich die ganze Dimension des Scheins – das Licht und der motivische Raum und die erzählte oder repräsentierte Zeit – in die taktile Materie der geschichteten Oberfläche zusammen, die die einzige Existenzform von Bildern, von Malerei ist und immer war. Ist es diese Kontraktion in ihre Materialität, die die Malerei der Moderne vom Impressionismus an und bis in die 1960er Jahre exerziert? Und erweist sich so, am Ende jener Arbeit der Selbstkritik, die ihre Entwicklung angeblich steuert, die berührbare Materie, die nichts mehr als sich selber vorzeigt, als die Wahrheit des autonomen, selbstreflexiven Bildes? Picasso sagt: „Schau.“ Und in emphatischem Sinn solide ist in Cézannes Bild sicher nicht die Malschicht, sondern das Meer, das Phänomen, dessen Raum und Zeit in der Resistenz und dem Gefüge der farbigen Spuren offen- und angehalten sind. Erst in den 1960er Jahren – exemplarisch bei Robert Ryman – wird ein solches Gefüge programmatisch aufgetrennt und das Bild als prekäre und offene Konstellation seiner Elemente oder dinglichen Zutaten, der Readymades, aus denen es besteht, vorgeführt. Aber auch in der frühen Moderne – und Cézannes *blancs*, die Stellen unbemalter Leinwand, die im Geflecht der Farbflecken aufklaffen, sind nur eines der schärfsten Indizien dafür – ist die Differenz von Zeigendem und Gezeigtem, von Materie und Schein anders bestimmt als in der Malerei der Tradition. Der Schein ist inkarniert und im Sehen nicht ablösbar von der materiellen Fläche, in der er sich konstituiert. Das Gespenst der eigenen Objekthaftigkeit beginnt den Bildraum – oder das Nichts, das das Bild von dem trennt, was es zeigt – aus der Malerei zu vertreiben. In den 1960er Jahren hat dieses Gespenst an Autorität gewonnen und diktiert der Malerei das Exerzitorium einer Selbstinkarnation, für die die frühen Streifenbilder Frank Stellas exemplarisch sind (Abb. 4). Der repräsentationale Differenzierungsbogen, durch den das Bild eine Welt ausleuchtete, ist zur repetitiven Artikulation des materiell lokalisierbaren Trägers nivelliert. Das Bildsehen, das sich in der Tradition an der weit ausholenden Differenz von Zeigendem und Gezeigtem, Materie und Schein brach, ist auf die Konstatierung der faktischen Identität dieser beiden Seinsmodalitäten des Bildes zurückgeführt. Als der Referent des Bildes schiebt sich die Materie selber ein, aus der es besteht. „Meine Malerei“, sagt Stella 1964 im Gespräch mit Bruce Glaser, „basiert [...] darauf, daß nur das, was gesehen werden kann, auch da ist. Es ist tatsächlich ein Objekt. Jedes Bild ist ein Objekt, und jeder, der sich intensiv

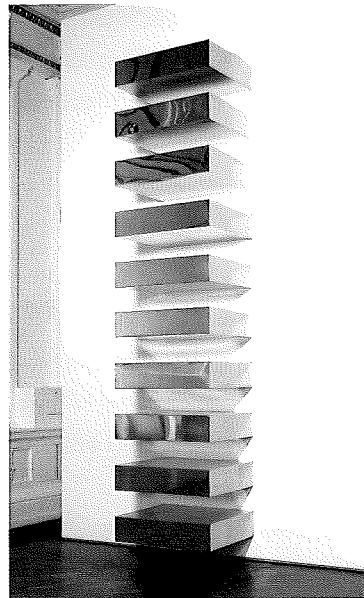


4: Frank Stella, (*Aluminum Series*)
Kingsbury Run, 1970 (Gemini G.E.L.);
 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
 Smithsonian Institution, Gift of the
 Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1974

genug damit beschäftigt, muß sich schließlich der Objekthaftigkeit dessen, was er macht, stellen. Er macht einen Gegenstand. All das sollte als selbstverständlich angesehen werden. [...] Man sieht das, was man sieht.“¹³

Der Objektstatus, den Stella hier für das Bild beansprucht, ist alles andere als selbstverständlich. Er ist die Signatur des historischen Schwellenmoments in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in dem die Arbeit der Repräsentationskritik – die etwa mit Manets zitathafter¹⁴ Flächigkeit und der impressionistischen Spektralisierung der Farbe und Insistenz auf dem Spurcharakter der Malerei einsetzt und bis zu den *Drip Paintings* von Jackson Pollock reicht – zu einem gewissen Abschluss gekommen ist. Stella rafft das in Pollocks prozessualer Malerei als solches an die diesseitige Oberfläche des Bildes getretene Material zusammen und verschnürt es zu dem visuellen Block, der zirkulär seine eigene Existenz aussagt. Die Farbe, die Pollock noch in seinen exzentrischen Netzen verteilt, soll „so gut“ bleiben, „wie sie in der Dose war“.¹⁵ Das Gemälde soll nur den Blick in diese Dose freigeben und der ontologischen Dichte, der „Güte“ der Farbe als einer Art *materia prima* der Malerei eine Form geben. Wenn es als Bild – und das heißt durch seinen visuellen Diskurs und in Bezug zu der historischen Konstellation dieses Diskurses – nichts anderes aussagt und zeigt als dieses Objekt, das es „selbstverständlich“ und ohnehin immer schon ist, dann ist es – gut. Dann ist es „prägnant genug, akkurat genug oder richtig genug [...], [so] daß man die ganze Idee ohne jede Verwirrung sehen kann“.¹⁶ Dann hat es seine Positivität aus der repräsentationalen Verausgabung in eine einhellige Präsenz und sinnliche Dichte zurückgeholt. Die Ungleichzeitigkeit und die räumliche Spaltung des Bildes in Schein und Materie sind aufgehoben. Der Schacht des Bildes – die Absenz, das Nichts, das es von seinem Repräsentierten trennt – ist zugeschüttet.

Ein Schwellenmoment in der Entwicklung der Kunst der Moderne – den andere Künstler wie Rauschenberg in den *White Paintings*, Jasper Johns in den monochromen Flaggen, Yves Klein in den blauen Bildern auf anderen Wegen und nicht notwendig genau gleichzeitig erreichen – ist diese Inkarnation des Bildes, sofern sein programmatisch referenzbefreiter Körper unmittelbar von andersartigen Signifikationseffekten überfallen wird, die ihm neue, nicht mehr repräsentationale Bild- und Sinneffekte aufprägen. Die tautologische Präsenz, von der in der Kunst der 1960er Jahre und besonders im Diskurs der Minimal Art so viel die Rede ist, beschreibt den Effekt der Kontraktion des Werks auf das Hier und Jetzt seiner bloß selbstpräsenten visuellen Gegebenheit. In welchen passiven oder lateralen Referenzverhältnissen der so gegebene Körper steht und in welche Sinnprozesse er eintritt, die ihn mit der Welt diesseits der Bildebene verknüpfen, bleibt – für diesen Schwellenmoment selbst – tendenziell ausgeblendet. Die Sphäre der Produktion, die Strukturen der Reproduktion und Distribution, das ganze differenzierte System jener Ökonomie, deren Währung nicht allein das Geld, sondern ebenso die Sprache ist, und deren Produkt, wenn nicht das Werk, dann seine Präsenz oder Öffentlichkeit und Lesbarkeit ist, bleibt hinter den Wänden des *White Cube* verborgen. Die tautologische Präsenz der minimalistischen Objekte, die aus der abstrakten Malerei hervorgegangen sind, markiert den prekären Moment einer Umstülpung des Weltverhältnisses des Werks, den gewissermaßen inexistenten Moment, in dem das Kunstwerk, von allen Referenzverhältnissen abgeschnitten, als vorhandenes Objekt insistiert. Dass in den Spiegel dieser reinen Gegenwart sofort wieder Bilder fallen – und seien es nur die Schattenwürfe der Betrachter selbst –, ist unvermeidlich. Aber es sind Bilder anderer Art, es sind – wie bei Warhols fotografisch generierten Siebdrucken – Spuren, in denen sich ein diesseitiges oder passives Weltverhältnis des Werks artikuliert. Den

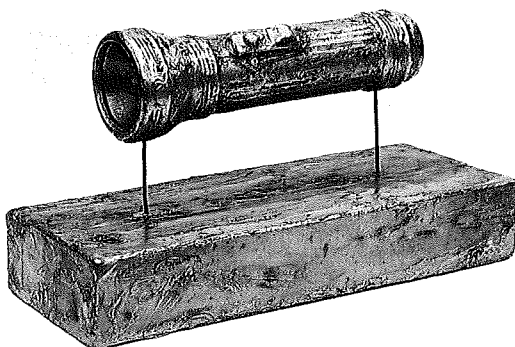


5: Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964;
The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc., New York

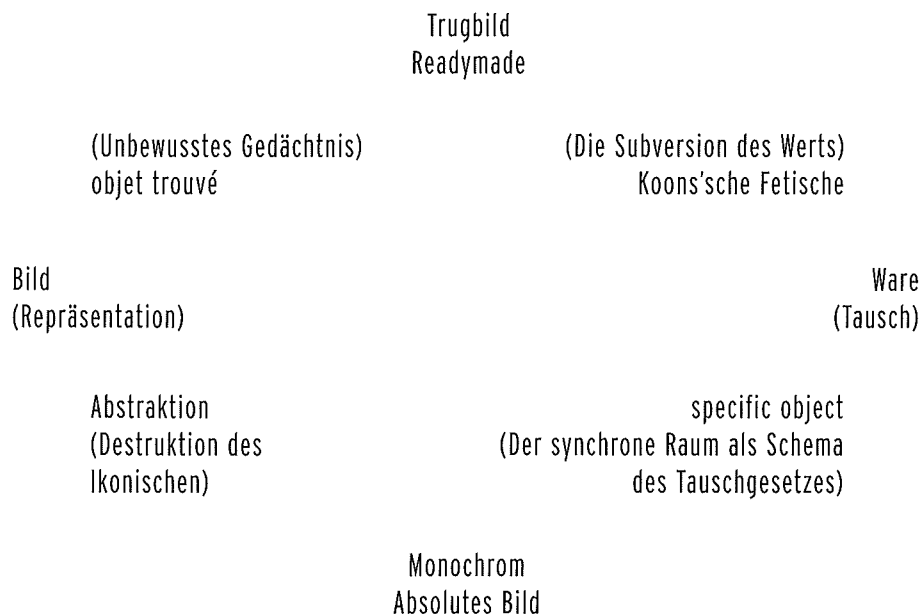
6: Donald Judd, *Untitled*, 1969;
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York, Panza Collection, 1991

selbstkontrollierten Referenzbezug zur Welt, den das Werk als Bild in der Dimension seiner Idealität gestalten konnte, hat es im Durchgang durch den Moment seiner Inkarnation verloren.

Wenn es daher wieder figurative Formen annimmt – die das Readymade am anderen Pol nicht-repräsentationaler Kunst nie aufgegeben hatte –, ist dies nur in seltenen (und vergeblichen) Fällen der Versuch einer Rückkehr zur Repräsentation. Jasper Johns' Bierdosen und Andy Warhols *Brillo Box* (Abb. 5) bleiben so entschieden wie Judds abstrakte, oder genauer: post-abstrakte *specific objects* von einem Urbild abgeschnitten (Abb. 6). Der memoriale Raum des Bildes ist geschlossen. Die Figur artikuliert das externalisierte, der Oberfläche des Werks von außen zustoßende Weltverhältnis, das die Repräsentation abgelöst hat. Ob diese Artikulation selbst flach bleibt, wie in den Siebdrucken Warhols, oder ihre Trägermaterie plastisch transformiert, wie in den Bronze- und Bleiarbeiten von Johns (Abb. 7), ist hier peripher. Die Bildgestalt ist der Reflex einer schon etablierten, schon multiplizierten Sichtbarkeit, die dem Material des Werks die figurativen Züge aufprägt. Das Bild ist kein Abbild und Repräsentant mehr, sondern Trugbild oder Kopie.¹⁷ Bei Jeff Koons, dessen Edelstahlobjekte in dieser Entwicklungslinie stehen, ist die Figuration im wörtlichen Sinn eine Investition, eine Einkleidung, die ein vom Tauschwert verflüssigtes Material in einer Form gerinnen lässt, die eine Prestigeerwartung bedient und unterläuft (S. 117). Hier wird nicht wie im *objet trouvé* ein Nachbild, die memoriale Ladung einer vergangenen Welt transportiert. Die Warenform, eine Kondensation des abstrakten Tauschwerts, ist der Träger dieser Bilder. Die Struktur ist nicht anders als bei dem seriöseren Unternehmen der abstrakten Objekte Donald Judds, deren polierte Oberflächen dieselbe Gallerte der Arbeitskraft¹⁸, der abstrakten und toten Arbeit, reflektieren und ihr in der synchronen räumlichen Präsenz eine Anschaulichkeit (ein „sinnliches Schema“ mit dem kantischen Ausdruck) verschaffen, die das Element und der Motor der kapitalistischen Produktionsweise ist. Damit ergibt sich ein leicht differenziertes Bild des skizzierten Felds.



7: Jasper Johns, *Flashlight I*, 1958;
Sammlung Sonnabend

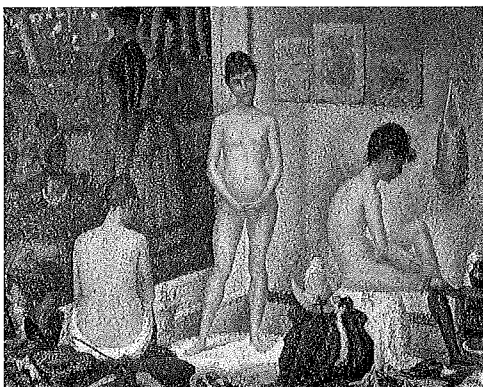


Passagen der Produktion

Unabhängig von der Gestalt seiner Manifestation kommt in der Virulenz des Objektbegriffs offenbar die Krise der Repräsentation in der Moderne zum Ausdruck. Das Kunstwerk der Tradition und speziell der neuzeitlichen Tradition von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert war selbstverständlich kein Objekt. In der Skulptur nicht weniger als in der Malerei ließ die Bildform die Kategorien einer Ontologie des Vorhandenen splintern. Diese Splitterung ist so wenig ein Defekt, dass sie vielmehr die wesentliche Struktur oder – mit Heideggers Ausdruck – die Seinsweise des Kunstwerks ausmacht. Zur Seinsweise des bildhaften Kunstwerks gehört die Implikation des Nichts der repräsentationalen Differenz oder der Idealität des Scheins, den jene Positivität, auf die die Moderne „pocht“, auszutreiben und zu verdrängen bestrebt ist. Das bildhafte Kunstwerk wäre also – wie der Mensch – gerade kein Objekt, kein schlicht gegebenes Ding, sondern ein Ding, das eine Vorstellungsart von Dingen in sich einfaltet, das eine Lichtung, eine Leerstelle für das Erscheinen von Dingen ist. Wenn diese nichtdingliche Leere, das im Bild implizierte Nichts, den Namen der Unverborgenheit und also (abermals mit Heidegger) der Wahrheit trägt – so ist die Dimension der Wahrheit des Kunstwerks in der Tradition gleichsam einwärts gewendet: Es ist die Öffnung des Bildes auf seinen Referenten, auf sein Repräsentat zu – auf jenen Gegenstandsbereich, der es nicht ist, aber dem es eine eigene Anwesenheit verleiht. Zweifellos muss ein Leihgeber da sein, ein Bürge dieser gezeigten Absenz. Dieser Bürge und Leihgeber ist die Positivität, die Materialität, die das Bild nicht abstreifen kann, in der sich aber sein Sinn nicht erfüllt. Diese materielle Schicht, das Einzige, was existiert, das Einzige, was fabriziert und überliefert wird in der Malerei (und *mutatis mutandis* in der Skulptur), ist gespalten oder spaltet sich im Horizont verschiedener Weisen der Betrachtung oder Objektivierung. Sie lässt sich fassen in ihrer phänomenalen Präsenz, als ästhetische Form mit einer eigenen Sinnhaftigkeit, sie lässt sich in ihren externen Relationen der Fabrikation und Überlieferung untersuchen, als Geflecht von Spuren, die datiert und auf ihren Indizienwert befragt werden müssen (wie es die dokumentarische, quellenkriti-

sche Forschung unternimmt), und sie lässt sich schließlich in Gegenrichtung zur Zeit ihres Alterns durchqueren auf den figurativen, in ihr erinnerten oder eben repräsentierten Gehalt zu, dem sie Erscheinung gibt. Diese Bewegung der Erinnerung oder Rekognition ist die dominante Zugangsweise zur repräsentationalen Malerei der Tradition. Die Wahrheit des Kunstwerks, das im Bild nach innen gewendete Nichts des Scheins, ist daher tendenziell mit der Referenz selbst und der referentiellen Richtigkeit verwechselt worden. Die primäre Leistung und Eigenart des Bildes – die Errichtung der Offenheit des Scheins in seiner resistenten Materie und die Techniken der Stabilisierung und Strukturierung dieses Nichts – wurde als solche übersehen. Das zeichnet sich in den etablierten Methoden der Kunstwissenschaft ab und zeichnet deren Scheitern an der zunehmend objekthaften Kunst der Moderne vor. Die Ikonologie, die durch das Bild hindurchblickt und erst bei den Objekten der Darstellung ihre Sprache wiederfindet, bleibt hilflos, wenn – wie in der Abstraktion – der Vorhang fällt. Aber im Grunde ist schon die explizite Materialisierung eines noch diaphanen Bildschirms in der Malerei der frühen Moderne für sie eine Blendung, ein reines Trauma.

Die Externalisierung oder Umstülpung des Weltverhältnisses des Werks, die ihr Scharnier in der Konkretion des Bildes um 1960 hat, in der Achse zwischen Readymade und Monochrom, beginnt mit dieser prozeduralen Artikulation des Bildschirms. Die Dimension des Scheins – die ideelle Öffnung auf den zeitlich und räumlich distanzierten Raum der Referenz – wird vom Impressionismus an mit dem Feinmosaik von Farbflecken gefüllt, in die erst der Betrachter wieder eine Raumtiefe gräbt. Und zwar ein als biologischer Körper, als Reizempfänger und Transformator, nicht wie in der Renaissance-Perspektive als geometrischer Punkt gefasster Betrachter. Bei Georges Seurat, dem für Duchamp mehr als Cézanne paradigmatischen Maler des 19. Jahrhunderts, ist eine streng geordnete perspektivische Komposition an den Vollzug des Sehens als Prozess der Energietransformation rückgebunden. Die Linie des Lichts ist Transportbahn eines differenziellen Energiequantums, und wo sie die Bildebene schneidet, wird dieses Quantum als materieller Farbfleck abgestreift. So bleibt zum einen die sequenzielle Zeit der Produktion in der synchronen Fläche des Bildes registriert – die Farbflecken „zählen“ Seurats Arbeitszeit wie eine Sanduhr –, zum anderen ist die Wiederherstellung des Scheins der Bildtiefe und der szenischen Zeit (jenes langweiligen Nachmittags auf der *Île de la Grande Jatte* oder der trägen Stunden der *Poseuses*, Abb. 8) dem Sehprozess des Betrachters, der synthetischen Arbeit des biologischen Körpers überlassen. Der Moment dieser Gerinnung des Scheins im materiellen Schirm und die doppelte Rückbindung des Bildes an einen Prozess der Produktion markieren den Augenblick, in dem das Gespenst der Objekthaftigkeit das klassische, bildförmige Werk passiert – wie ein Windstoß, der die Spiegelungen in einer Wasserfläche sich brechen lässt (eine der vielen selbstreflexiven Metaphern der Malerei bei Seurat). Die Differenz zwischen der signifikanten Materie des Werks und dem signifizierten motivischen Raum kollabiert oder wird für den Augenblick dieser Passage abgebunden, der ebenso wie den Bildschirm auch das Subjekt berührt und es der Produktivität seines Körpers als des Trägers seiner bewussten Welt, als Spiegel seiner Wahrnehmungsbilder gewahr werden lässt. Der Bildschein, der für immer stillgelegte Raum der Malerei, konstituiert sich im und gegen den Strom der Entropie, gegen das Energiegefälle des Lichts, dessen quasitaktilen Andrang das physische Sehen in einen bildhaften Anblick (rück-)übersetzt. Die Farbe als das energetische Differenzial, das das Auge berührt und dem Seurats



8: Georges Seurat,
Les Poseuses (petite version), 1888;
Privatsammlung / Private Collection

Bildschirm eine geordnete und gebändigte Existenzform gibt, ist das „Halluzinogen“, das das Subjekt auf der anderen Seite des Spiegels des neuronalen Leibs eine gegenständliche Welt erblicken lässt.¹⁹

Aus anderer Richtung, von hinten her, sind wir damit Duchamp und dem Readymade wieder so nahe gekommen, wie es nur möglich ist. Denn wenn wir den komplexen Bezug der Readymades zur Metamalerei des *Großen Glases* in den Hintergrund stellen, bleibt die „normale[n] Malerei“²⁰ die eine wesentliche Bezugsebene von Duchamps eigenen „kleine[n] Erklärungen“²¹, deren andere unvermeidlich das Verhältnis zur industriellen Produktion und zur Warenform ist. Im Scharnier dieser Ebenen erscheint, und dies macht den Bezug auf den (Neo-)Impressionismus explizit, die Farbtube: die Naht zwischen der Industrieproduktion und dem Handwerk der Malerei.

„Das Merkwürdige beim Ready-made ist, daß ich nie fähig war, zu einer Definition oder Erklärung zu gelangen, die mich voll befriedigt. [...] Es liegt immer noch Magie in der Idee, also möchte ich es lieber lassen, als zu versuchen, exoterisch darüber zu sein. Aber es gibt kleine Erklärungen und sogar bestimmte allgemeine Wesenszüge, die wir diskutieren können. Angenommen, Sie verwenden eine Tube Farbe; Sie haben sie nicht selbst hergestellt. Sie kaufen sie und verwendeten sie als ein Ready-made. Selbst wenn Sie zwei Zinnoberrot zusammenmischen, ist das immer noch die Mischung zweier Ready-mades. So kann der Mensch nie erwarten, ganz von vorn anzufangen; er muss von ready-made-Dingen ausgehen, wie sogar seine eigene Mutter und sein Vater.“²² Es ist dieses Motiv, das Duchamp in den Interviews der 1960er Jahre oft wiederholt. In dem bekannten Statement „Hinsichtlich der Readymades“ von 1961 hat er daraus, dass „die Farbtuben, die der Künstler verwendet, industrielle Readymade-Produkte sind“, gefolgert, „dass alle Gemälde auf der ganzen Welt ‚nachgeholte Readymades‘ und auch Assemblage-Werke sind“.²³ Eine Folgerung, die ihre Resonanz im Wiederaufkommen der Paradigmatik der Collage im Werk von Johns und Rauschenberg oder im Nouveau Réalisme findet, so wie in anderer Weise in der Dekonstruktion der reinen Malerei im Werk Robert Rymans, und die auf Formen expliziter Interferenz von „Farbtube“ und „Bild“ wie Gerhard Richters Farbkarten-Bilder oder die *Dot Paintings* von Damien Hirst vorstrahlt. In seinen „kleinen Erklärungen“ hat Duchamp aber weniger die Malerei von den Implikationen des Readymade aus im Blick gehabt. Vielmehr interpretiert er hier das Readymade, die Wahl des Readymade in Analogie zum Produktionsprozess der Malerei. „Was heißt ‚machen‘, ‚etwas machen‘? Das heißt, eine Tube Blau, eine Tube Rot auswählen, ein wenig davon auf seine Palette zu setzen, und immer auswählen, die Menge Blau, die Menge Rot, und immer auswählen, die Stelle, wo man sie auf die Leinwand bringen wird, immer ist es auswählen. [...] Die Auswahl ist die Hauptsache in der Malerei, sogar in der normalen.“²⁴

Das Nichts des Bildscheins, das ideelle Volumen des Bilds, wird so auf seinen anderen Rand zurückgeführt, den temporalen Kontur, den die Sequenz der Wahlentscheidungen – zwischen Readymade-Farbtuben – im Raum seiner Fabrikation einschreibt. Jeder *tache*, jeder Farbfleck, der den Bildschirm „belichtet“, fällt durch den Zeitspalt einer *déclaration*. Das Sehen, das die Bildoberfläche durchdringt und den synchronen Schein in ihr aushöhlt, wird an das Fraktal dieser Entscheidungen erinnert, an diesen Bildrand, der in der Zeit verläuft und der beim unassisted Readymade, „dessen Existenz“ von nur einer Geste „entschieden wurde“²⁵, mit dem Kontur der gegenwärtigen Form in rätselhafter Weise zusammenfällt. Das Readymade ist durch nur einen Akt der Wahl aus dem dunklen Potenzial der Tube gelöst, an der Öffnung der Fabrik abgeschnitten, welche das Schaufenster ist. Wenn die Duchamp'sche Algebra gilt, nach der jedes Bild ein nachgeholtes Readymade ist, dann ist auch das reine Readymade ein Bild, ein Bild, das nur aus einem einzigen *tache* besteht.

Warum aber, unter welchem Druck, hat dieser einzelne *tache*, dieses Stück Materie, die Gestalt dieses Readymades, dieses besonderen Gegenstands angenommen? Der Abdruck welchen „Pinsels“ ist diese wiedererkennbare Form (Pissoir, Hutständer, Kamm oder Schneeschaukel)? Hat darüber zuletzt doch eine eigene Ikonografie entschieden? Oder die Notwendigkeiten der Sprachspiele, die jedenfalls zu den Zahnrädern zwischen den Readymades und dem *Großem Glas* gehören? Oder jene invertierte Darstellungsart, dergemäß *Fountain* metonymisch auf den unsichtbaren Wasserfall oder die Schreibmaschinenhülle (... *pliant*, ... *de voyage*, 1917) auf den „Letternkasten“ der Braut verweist? Derartige „motivische“ Rückbindungen der Readymades an den Mythos des *Großen Glases* sind zwar unzweifelhaft, aber sie sind nicht auf das Modell einer ikonografischen Transparenz reduzierbar. Die Ikonizität der Readymades konstituiert sich erst diesseits der Schwelle der *déclaration*. In der Logik des Duchamp'schen Unternehmens sind die Readymades Projektionen der vierdimensionalen *Braut* in das dreidimensionale Milieu unserer Welt. Die Braut ist (für uns) vor dieser Projektion, die die *déclaration* ist, bild- und gestaltlos – wie die Farbe, solange sie in der Tube oder Dose ist, ontologisch *gut*, ein reines Potenzial, eine lückenlose Fülle, die auch die direkteste Deklination zur (Bild-)Erscheinung oder visuellen Form struktural verraten wird. Das reine Potenzial, das durch die Öffnung, durch den Zeitspalt der *déclaration* dringt, das in Seurats Malprozess millionenfach gebrochen den Bildschirm belichtet oder das Stellas Leinwand mit Streifen überzieht – ist *vor* dieser Passage der Produktion amorph und strukturlos. Seine Projektion – ob als massives Objekt in den Zeit-Raum der *exposition* oder als Musterung auf den Schirm einer Leinwand, eine Musterung, die sich wiederum öffnen kann auf einen scheinbaren Raum – trägt daher keine semantisch-memorale Ladung mit sich, wie jene Splitter einer vergangenen Dingwelt, die surrealistischen *objets trouvés*.²⁶ Vor der Projektion in den imaginären Raum der partikularen Gegenstände und Formen ist das Potenzial der Tubenfarbe, ist die Dimension der unbewussten Produktion richtungslos und blind.

Wir müssen das Schema daher um seine vertikale Achse klappen. Der Raum der Erinnerung ist von der Dimension der Produktion okkupiert. Die Vergangenheit ist keiner Retrospektive mehr im Element des Bildes zugänglich. Primär ist sie die Dimension der Sedimentation, der Akkumulation, der gewesenen Produktion, auf die sich das Bewusstsein im Modus des Vergessens und der Verdrängung bezieht und die sich automatisch und nie völlig steuerbar, auch vom „bewusstesten“ Künstler nicht, in ein Bild, ein Trugbild, eine visuelle Präsenz oder eine Form übersetzt. Nicht die Ware und auch nicht das von der Warenproduktion zerstörte, ehemals in seiner Welt geborgene Ding, dessen Verlust Rilke oder Heidegger beklagen und dessen Überreste die dialektischen Bilder Benjamins sind, geben unmittelbar das Modell des objekthaften Werks, des dinglichen Trugbilds ab (auch wenn die Ware die Züge des Trugbilds trägt). Es ist der Übersetzungsprozess des Kapitals in die Ware, der Produktion in die Form, des Unbewussten ins bewusstseinsfähige Bild oder den verspäteten Anblick, den das moderne Werk in seiner Struktur lesbar hält. Die Objekthaftigkeit – die schiere Resistenz, die Materialität des Werks oder das an ihm, was ist und in der Zeit persistiert – macht nicht das Ergebnis der Übersetzung aus. Das ist die Form oder das Bild, der Anblick, der sich den Anschauern bietet. Die Objekthaftigkeit ist das Scharnier oder der Grat, der das Bild oder die Form auf den Prozess ihrer Genesis zurückbezieht und ihre Gegenwart durch diesen heterochronen Bezug ebenso gestaltet wie entgrenzt.

ANMERKUNGEN

- ¹ Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim und Berlin, 4. Aufl. 1996, S. 207.
- ² Ich beziehe mich hier auf Michael Fried's „Art and Objecthood“ (1967), bis heute zentraler Referenztext in der Debatte der Minimal Art und ihrer Folgen. Michael Fried, „Art and Objecthood“, in: ders., *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago 1998, S. 148–172 (dt. in: Gregor Stemmrich [Hg.], *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden und Basel 1995, S. 334–374).
- ³ Die Polarität und die Interferenz der Paradigmen von Readymade und absolutem Bild prägt die Nachkriegsavantgarde und wird prominent im Umfeld der Minimal Art diskutiert. Zuerst in Richard Wollheim, „Minimal Art“ [1965], in: Gregory Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley u. a., 2. Aufl. 1995, S. 387–399; siehe weiter: Barbara Rose, „ABC Art“ [1965], ebd., S. 274–297; dies., „New York Letter“, in: *Art International*, Bd. VIII, Nr. 1, Febr. 1964, S. 40 f.; dies., „Looking at American Sculpture“, in: *Artforum*, Bd. III, Nr. 5, Febr. 1965, S. 29–36. Als die beiden Achsen der progressiven Avantgarde fungieren das Readymade und das radikal abstrakte Bild (das schwarze Quadrat) in den Schriften Benjamin Buchlohs, siehe etwa „Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture“ [1980], in: ders., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1965 to 1975*, Cambridge 2000, S. 1–39, sowie andere Schriften, etwa zu Yves Klein und Arman, desselben Bandes. Eine stark von Buchloh geprägte Darstellung des Minimalismus als Kreuzungspunkt des modernistischen Autonomiebestrebens mit der post-modernen Reflexion auf den „Kontext“ ist Hal Fosters kanonisch gewordener Essay „The Crux of Minimalism“, in: ders., *The Return of the Real*, Cambridge und London 1996 (dt. in: Stemmrich [wie Anm. 2], S. 589–633).
- ⁴ Alain Badiou, *Manifest für die Philosophie*, Wien 1997, S. 47.
- ⁵ „Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen [...]“. In: Karl Marx und Friedrich Engels, *Das Manifest der kommunistischen Partei*, Stuttgart 1969, S. 27.
- ⁶ Dies entspricht dem derzeit viel beschworenen Paradigma des „dialektischen Bildes“, das Benjamin im „Passagen-Werk“ entwickelt (mit explizitem Bezug zum Surrealismus; vgl. etwa Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1983, Bd. 2, S. 1236). Siehe auch Giorgio Agamben, „In Odradeks Welt“, in: ders., *Stanzien. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*, Zürich und Berlin 2005, S. 57–106.
- ⁷ Marcel Duchamp, *Interviews and Statements*, übers. und hg. von Serge Stauffer, Stuttgart 1992, S. 230.
- ⁸ Siehe dazu die sorgfältige Studie von Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992.
- ⁹ Siehe Duchamp (wie Anm. 7), S. 124.
- ¹⁰ Siehe ebd., S. 107.
- ¹¹ Siehe ebd., S. 235.
- ¹² William Rubin, „Visits with Picasso at Mougins“, in: *Artnews*, Bd. 72, Sommer 1973, S. 44.
- ¹³ Bruce Glaser, „Fragen an Stella und Judd“, in: Stemmrich (wie Anm. 2), S. 46 f.
- ¹⁴ Manets Frühwerk ist ein Beleg dafür, dass die Moderne schon in ihrem Beginn Züge aufnimmt, die pauschal als „postmodern“ gelten. Die Moderne setzt als Dekonstruktion der Tradition (und des Historismus) ein, nicht als geschichtsvergessene „avant-gardistische“ Revolte.
- ¹⁵ Glaser (wie Anm. 13), S. 46.
- ¹⁶ Ebd., S. 47.
- ¹⁷ Zur Logik des Trugbilds als Ausdruck für das Seiende selbst, das in keinem wahren Proportionsverhältnis mehr zu einem *eidos*, einem Urbild, steht, siehe Gilles Deleuze, „Trugbild und Antike Philosophie“, in: ders., *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main 1993, S. 311–340. Für Johns wird man festhalten können, dass diese Logik der Kopie und des Simulakrums, die sein Werk insgesamt regiert, möglicherweise aufgrund der Schenkung eines Exemplars der *Boîte-en-valise* im Jahr 1958 den Schub ins Dreidimensionale bekam, der ab 1958 zu den Objekten in Blei und Bronze geführt hat. Johns erwarb in den folgenden Jahren weitere Werke von Duchamp.
- ¹⁸ Karl Marx, *Das Kapital*, Bd. 1, MEW 23, Berlin 1973, S. 52.
- ¹⁹ Der Inkarnation des Werks ist von Beginn an eine Inkarnation des Rezipienten, des Betrachters, analog. Auch diese hat im Minimalismus und dem kinästhetischen oder gymnastischen Wahrnehmungsvollzug, wie ihn zuerst Robert Morris gefordert hat, ein Scharnier. Und auch dieser in der minimalistischen Situation neutralisierte, ins Grau einer reinen Physikalität getauchte Körper, wird in der Folge „bemalt“, in seiner geschlechtlichen, sozialen, ethnischen etc. Spezifik, d. h. Figuralität oder Bildhaftigkeit, entdeckt – komplementär zur simulakrenhaften Figuration der „post-abstrakten“ Kunst. Wenn Damien Hirst daher außer mit den Farben mit der Präsenz auch anderer „Halluzinogene“ spielt, sind diese an jenen differenzierten Körper adressiert, der vor Seurats Leinwänden zum ersten Mal in Vibration gerät und sich selbst erfährt.
- ²⁰ Duchamp (wie Anm. 7), S. 104 (Zit. umgestellt, SE).
- ²¹ Ebd., S. 120.
- ²² Ebd.
- ²³ Marcel Duchamp, *Die Schriften*, übers., kommentiert und hg. von Serge Stauffer, Zürich 1994, S. 242.
- ²⁴ Duchamp (wie Anm. 7), S. 104.
- ²⁵ Ebd., S. 134.
- ²⁶ Abgrenzungen Duchamps vom *objet trouvé*, jenem angeschwemmten Wurzelwerk am Strand der Gegenwart, finden sich vielfach, vgl. etwa ebd., S. 216 u. 228.